

FICCIÓN PICARESCA Y REALIDAD HISTÓRICA EN LA ESPAÑA DE FELIPE II Y SUS CONTORNOS

Aldo Ruffinatto
(Universidad de Turín)

Como bien se sabe, nada es más relativo que la historia o el concepto de realidad histórica, debido a sus vínculos estrechos con las ideologías, con los cambios de perspectiva que descienden del transcurrir el tiempo, con la exigencia de comprobar y reestablecer en cada momento sus anhelos de objetividad. Baste pensar, por lo que se refiere a España, en el concepto de “leyenda negra”, cuyos márgenes adquieren distintas configuraciones conforme a los puntos de vista de sus observadores: mostrándose, pues, atroces y terribles a los ojos de los historiadores, por así decirlo, progresistas y pertenecientes a escuelas que actúan fuera de España, mientras que por lo general la historiografía española sugiere una valoración del fenómeno en términos menos ásperos y más matizados. Piénsese también en los encontrados juicios sobre la política de los Austrias expresados por historiadores de distinta base ideológica; piénsese, en fin, en la así llamada decadencia del imperio español cuyas huellas se van buscando en épocas cada vez más remotas hasta descubrirlas en momentos incluso anteriores a su apogeo. Y, sin embargo, pese a la manifiesta provisionalidad del concepto de historia, se sigue hablando de las posibles relaciones entre historia y literatura como si los dos parámetros estuvieran perfectamente determinados y como si ambos respondieran a criterios de total objetividad.

Ocurre así que en una obra literaria como el *Lazarillo* se suele descubrir la impronta de la España de Carlos I (aunque la ambigüedad de los datos cronológicos internos al texto no permite establecer si se alude a la fase ascendente o descendente de la política del Emperador); y en el *Guzmán*, por lo menos en su primera parte, muchos advierten la huella contrarreformista de la España de Felipe II, mientras que en el *Buscón* se percibirían los claroscuros de la España de Felipe III. En fin, una larga serie de lugares comunes, repetida hasta el cansancio, que no sirve para otra cosas que no sea proyectar lo genérico y lo provisional de uno (el de la historia) a otro dominio (el de la literatura) con todo el bagaje de superficialidad inherente a estas operaciones.

Sobre decir que es conveniente borrar del horizonte hermenéutico las perspectivas,

tan inútiles como pretenciosas, que se desprenden de tales planteamientos a la hora de valorar correctamente las relaciones entre novela picaresca e historia.

Sin embargo, no es éste el único obstáculo que puede estorbar una correcta valoración del asunto, pues la estructura peculiar de la novela picaresca, los personajes y los ambientes que la especifican, la fórmula autobiográfica junto con otros factores han facilitado la formación y el desarrollo de uno de los *topoi* más arraigados en la filosofía hispánica: el del supuesto realismo del género picaresco. Algunas veces, en efecto, no se ha dudado en conceder valor documental a sus productos, hasta el punto que muchas reconstrucciones de la vida, de la sociedad y de las costumbres de España en los siglos XVI y XVII se apoyan justamente en los datos procedentes de este tipo de ficción narrativa (piénsese, simplemente, en los trabajos de Díaz Plaja 1940, de Polaino 1964 y Parker 1967 sobre los marginados y los delincuentes de la época). Bien es verdad que los planteamientos por ese estilo han pasado de moda, pero también es verdad que siguen ejerciendo influjos negativos sobre todo a nivel de historias literarias.

Por otro lado, el concepto de realismo en literatura se plantea en términos aún más relativos que los del concepto de historia, según nos enseñó hace muchos años con gran maestría Roman Jakobson en un inolvidable ensayo sobre el realismo en el arte; pues, efectivamente, las ideologías (progresista o conservadoras), la dialéctica tradición-innovación, la dinámica de las elecciones formales, de los códigos y de las instituciones literarias, además de la relación destinador-destinatario, le confieren al concepto de realismo en el arte una variabilidad constante, no falta de contradicciones y en gran medida relacionada con la dimensión cronológica. A ojos de un lector del XVI o del XVII, por ejemplo, supeditado a la poética clasicista de la *mimesis* y, por consiguiente, al principio aristotélico de verosimilitud, resultarían mucho más realistas algunas hazañas de los héroes de los libros de caballería que las acciones del clérigo o del escudero en el *Lazarillo*, o la mayoría de las empresas llevadas a cabo por el protagonista del *Guzmán*, o por don Pablos en el *Buscón*.

Otra pista, pues, que conviene seguir con mucha cautela en las investigaciones destinadas a aclarar de manera correcta las relaciones entre el contexto histórico-social y la ficción picaresca. Así como es oportuno evitar todos los indicios que se desprenden de parámetros extratextuales indeterminados para llegar al texto con la intención de elucidar sus significados. Con todo esto no queremos de ninguna manera desmentir la conveniencia de la información histórica, cultural y genéricamente erudita en el análisis del texto (antes bien, convenimos en que cuanto más alto es el nivel de información que está al alcance del destinatario, mayores son sus posibilidades de sintonizarse con la frecuencia adoptada por el emisor); lo que, en cambio, pretendemos sugerir es un rumbo que, por lo menos en sus comienzos, quede exento de elementos dudosos.

Hace un par de decenios, el inolvidable hispanista italiano Carmelo Samonà, hablando de historia, serie literaria y texto, entre otras cosas afirmaba que no es posible examinar el tratado tercero del *Lazarillo* (el de escudero, para entendernos) sin tener una idea clara del estereotipo social al que hacía referencia el uso de la palabra “honra” en la primera mitad del siglo XVI, con su entera área semántico-conceptual y con todas sus implicaciones inter-clasistas: «En el producto literario –advertía Samonà– la historia entra por todas partes, desde la vertiente de las opciones formales hasta la de la rela-

ción con normativas, códigos e instituciones que se transforman de continuo junto con las transformaciones de las culturas y órdenes sociales». Y en este creo que hay total acuerdo.

Hace falta, sin embargo, tomar en la mayor consideración por lo menos dos factores correlativos y, en general, algo descuidados a causa de su aparente insignificancia: el primero concierne, por así decirlo, al lugar referencial de la historia, es decir, la inclusión de la misma en el interior del texto literario y su consiguiente colocación en un ámbito específico que se hace responsable por entero de su significado. De ello desciende la perspectiva claramente deficitaria de todas las operaciones que pretenden ofrecer explicaciones o interpretaciones del texto proyectando desde el exterior o desde el extra-texto los referentes histórico-sociales (pertenecen a esta categoría la teoría vete-ro-marxista de la "reflexión", pero tampoco se substraen en ella otras teorías que se remontan a presupuestos ideológicos totalmente distintos).

El segundo factor, que está fuertemente relacionado con el primero, se refiere al funcionamiento de la historia en el interior del texto literario: ésta, tras hacerse cargo del papel de referente, se convierte en una parte estructural del texto y como tal se alinea con todos los demás componentes del propio texto. Por lo tanto, la relación entre ficción literaria y contexto histórico no se configura como interrelación entre dos sistemas semióticos distintos, sino más bien como enfrentamiento entre elementos que pertenecen al mismo sistema. Utilizando la terminología de Cesare Segre, puede decirse que el contexto o la realidad histórico-social, una vez que se halla envuelta en el texto narrativo, se convierte en modelo histórico-social y actúa en el mismo plano y de la misma manera que el modelo narrativo. En la ficción —como ya lo había apuntado Samonà— el juego afecta únicamente a los elementos que gozan de una entidad signífica debida a su inserción en una norma y a su pertenencia a un código: de esto se deduce que en aquel "crisol de actividades combinatorias y asociativas que es el texto narrativo" (Samonà) pueden entrar tan sólo elementos codificados así como lo son los modelos.

Entre historia y texto, pues, lo que se establece no es una red de condicionamientos extra-textuales —como parece desprenderse de una primera aproximación a la dialéctica norma-transgresión—, sino más bien una serie de relaciones intertextuales en cuyo ámbito el así llamado contexto histórico-social, deslizándose del dominio de la realidad hacia el dominio de la cultura, adquiere de derecho de calificación de texto. En resúmenes cuentas, la propia historia entra de manera pertinente en la esfera de los "esquemas" que constituyen la instrumentación semiótica a la que el escritor o el narrador se remonta junto cuando tiene que dar forma a sus investigaciones (Segre, 1977).

Esta sugerencia de Cesare Segre nos lleva a otra de Carmelo Samonà que quiero utilizar para los sucesivos desarrollos de mi discurso: «Las obras literarias —decía Samonà— no son simplemente productos sino *actos*; no son simplemente sistemas de leyes, sino testimonios de la actividad del pensamiento, y por consiguiente quedan inextricablemente vinculadas con un sujeto pensante y seleccionador, que debe tenerse en cuenta en nuestro trabajo si no queremos correr el riesgo de considerar el texto como si fuera un organismo acéfalo, descuidando su característica primitiva y esencial que es la de ser o de haber sido, una elaboración humana» (Samonà 1975).

También yo, al igual que Samonà y Segre, opino que este sujeto debe entenderse en sentido semiológico, es decir, únicamente como emisor o destinador de un mensaje (texto), prescindiendo del sujeto empírico (asequible biográficamente) o del poeta-creador en la acepción idealista (a saber, el sujeto de una intuición-expresión). De hecho, al sujeto-emisor le corresponde la tarea de seleccionar y organizar los esquemas semioliterarios (incluyendo en ellos los modelos histórico-sociales) en una estructura concreta que responde al nombre de: texto literario.

Así las cosas, y en perfecta armonía con los presupuestos teóricos que estamos tomando en consideración, otras sugerencias provechosas pueden derivar, según mi parecer, de la teoría bajtiniana de la plurivocidad. La palabra ajena de Bajtín puede acercarse al concepto de *langue*, en cuyo ámbito se ejerce la “competencia” del emisor, y, por lo tanto, tiene capacidad para abarcar todos los esquemas semioliterarios a los que aludíamos antes; por otro lado, el acto de *parole* a través del cual el autor crea su mundo ficcional puede compararse con la segunda voz a la que Bajtín confiere la tarea de poner en marcha la comunicación dialógica. Una segunda voz que, tras su obligación de echar las cuentas con la instancia narrativa, se escinde a su vez en dos trabando de tal manera una comunicación o un diálogo triangular entre la palabra ajena, la del narrador y la del autor.

Claro está que en la perspectiva bajtiniana la misma cuestión se plantea en términos diferentes y mucho más complejos, pero estas posibles y no heterodoxas extrapolaciones de la teoría se prestan a desarrollos interesantes, pues la relación entre texto e historia quedaría así configurada como una relación dialógica e intertextual que se despliega por entero en el interior del mundo posible dibujado por los distintos textos literarios (en nuestro caso, narrativos), y, por consiguiente evaluable tan sólo en este ámbito peculiar. Naturalmente, lectura y valoración le achacan al sujeto-receptor la obligación de adquirir una “competencia” lo más cercana posible a la competencia del sujeto-emisor.

Estando así las cosas, se hace fundamental el propósito de captar la “intención” o “última instancia semántica” del autor, puesto que es justamente una correcta interpretación de este aspecto del texto la que facilita una visión cabal de la relación historia-texto.

Intentemos ahora comprobar este planteamiento y las posibilidades que se abren merced a los impulsos teóricos. Para esto utilizaremos ejemplos extraídos del *Lazarillo*, del *Guzmán* y del *Buscón*, que actúan aquí como representante de la novela picaresca, llamando antes de todo la atención sobre el hecho de que la fórmula autobiográfica específica de este género narrativo determina la identificación de la palabra del protagonista con la palabra del narrador.

En cuanto al *Lazarillo*, tomemos en consideración una de sus frases más conocidas, es decir, la intención expresada por la madre del héroe, y finalmente por el mismo héroe, de «arrimarse a los buenos por ser uno dellos», que constituye una de las ideas-guías de toda la obra. Esta frase se sitúa en dos lugares estratégicos del texto: una primera vez en el primer capítulo, en donde con referencia a la madre que había quedado viuda el narrador Lázaro afirma:

Mi biuda madre, como sin marido y sin abrigo se viesse, determinó arrimarse a los buenos por ser uno dellos, y vínose a bivar a la ciudad, y alquiló una casilla, y metiase a guisar a comer a ciertos estudiantes, y lavava la ropa a ciertos moços de cavallos del comendador de la Magdalena.

Vuelve a aparecer en el séptimo y último tratado cuando, respondiendo al arcipreste de San Salvador (amigo y amante de su mujer) que le sugiere que no preste atención a las “malas lenguas” para concentrarse sobre todo en las ventajas que puede sacar de la conducta algo atrevida de su esposa, el personaje Lázaro dice:

Señor, yo determiné de arrimarme a los buenos. Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo desso, y aun por más de tres vezes me han certificado que antes que conmigo casasse avía parido tres vezes...

En ambos casos la palabra ajena, es decir, el esquema semio-literario planteado por la frase “arrimarse a los buenos por ser uno dellos”, resulta ser hasta demasiado evidente por tratarse de una expresión perteneciente al mundo de los proverbios. Asimismo, queda clara su intención: “arrimarse a los buenos”, en la *langue* de la época y en la *langue* de nuestros tiempos, significa: «buscar la protección de las personas que en un determinado contexto social gozan de una excelente reputación y engendran justamente en los demás propósitos de emulación». Sin embargo, cuando la voz de Lázaro (personaje y narrador) se asienta en esta palabra, la intención ajena queda sometida a finalidades más bien opuestas: los “buenos” pertenecen a un mundo social y tradicionalmente sospechoso como el de los “estudiantes” (con los alcances negativos que les correspondían en aquellos tiempos), de los “mozos de caballos” y de los “clérigos amancebados” (cuyos vicios quedan certificados por muchas Pragmáticas de la época).

En la perspectiva del narrador Lázaro, pues, “arrimarse a los buenos” significa meterse en el mundo de los pequeños estafadores, de las mujercillas o de los eclesiásticos libertinos. Una misma expresión se hace cargo de la contienda entre dos intenciones, causando de tal modo un efecto paródico según directrices ya evidenciadas por Bajtín: «se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar».

Si nos detuviéramos aquí podríamos afirmar que la palabra de Lázaro atenta a la superficialidad de los valores tradicionales de la sociedad de su época realzando las facetas más despreciables y más tétricas de la misma sociedad; con una técnica bastante parecida a la que utilizaba Erasmo (y los erasmistas) para poner el dedo en la locura que gobierna el mundo. Pero, esta clara orientación erasmista (que la mayoría de los críticos acepta como si fuera la “verdadera” dimensión de la obra, pues, además se casa perfectamente con la etiqueta extra-textual «Impronta de Carlos V en el *Lazarillo*») resulta puesta en entredicho por alguien que está encima de Lázaro y que puede sonreír viendo el fervor con que su criatura intenta ridiculizar los males del mundo al estilo del maestro de Rotterdam. Mirándolo bien, este “alguien” puede identificarse con el destinatario oficial de la obra, es decir, el “Vuestra Merced” puede muy bien identificarse con el demiurgo o artífice del mundo posible en que Lázaro actúa como narrador y como personaje. Y si aceptamos la imagen de “Vuestra Merced” como la de un observador externo, libre y sonriente, debemos necesariamente admitir que su última instancia semántica no coincide con la intención de Lázaro-narrador. Lo cual es tanto como

decir que a la orientación erasmista del narrador corresponde una orientación polémica del autor de tipo anti-erasmista o post-erasmista (en este último caso, matizándose irónicamente una polémica que apunta hacia un objeto obsoleto).

En este y otros muchos aspectos del *Lazarillo* que no podemos tomar ahora en consideración, se percibe un propósito del autor, (y por consiguiente, una relación del texto con la historia) muy distinto al que se suele normalmente dibujar sobre la base de parámetros extratextuales aplicados acríticamente al texto (no deja de ser sintomática, a este respecto, una consideración de Francisco Carrillo que, sin embargo, pretende estudiar la novela picaresca, en general, y el *Lazarillo*, en particular, desde un punto de vista semio-lingüístico: «Para nosotros –advierte Carrillo– está fuera de toda duda el erasmismo del *Lazarillo* en una España que fue erasmista antes de Erasmo»).

En realidad, una investigación llevaba a cabo según los principios dialógicos de Bajtín descubre que los intentos de un narrador, atareado en dar un vuelco a los valores del mundo, le sirven al autor para sacar estos mismos valores del andamiaje dogmático en que se hallan metidos sometiéndolos a un proceso de relativización; una actitud que se sitúa en un plano de novedad total y deslumbradora con respecto a los modos entonces vigentes de conocer e interpretar los valores del mundo (incluidos los valores erasmistas). Es ésta la verdadera novedad del *Lazarillo* y es ésta la “desviación” con respecto a la “norma” histórico-social.

Por otro lado, si el nivel de transgresión del *Lazarillo* dependiera por entero de su supuesto erasmismo, con dificultad esta obra hubiera llegado al altísimo grado de difusión que bien conocemos y con mayor dificultad todavía se hubiera prestado a la creación de nuevos, vitalísimos, mundos posibles como el *Guzmán* o el *Buscón*; y encima, a distancia de medio siglo de su primera aparición.

En realidad, a favor de una correcta determinación de la última instancia semántica del autor del *Lazarillo* juega su condición de anónimo (que queda, afortunadamente, intacta a pesar de las innumerables pesquisas que se hicieron y que siguen haciéndose para llegar a un nombre); de hecho, la ausencia de un nombre de autor estorbó y estorba la realización de una de las estrategias críticas que, en mi opinión, mayormente perjudica la investigación literaria. Me refiero a la proyección del perfil histórico-biográfico del autor sobre la pantalla de su obra para facilitar y orientar el entendimiento y la interpretación de la misma.

Por desdicha, no ocurrió lo mismo con el *Guzmán de Alfarache*, cuya portada refiere con todos sus detalles el nombre del autor, y, además, de un autor sospechoso por su posible ascendencia judaica: Mateo Alemán. De este autor sabemos muchas cosas, acaso demasiadas cosas: sabemos, como ya se ha insinuado, que sus padres eran cristianos nuevos y que las condiciones económicas de su familia no eran muy brillantes. Tenemos noticia de sus estudios universitarios, interrumpidos antes del conseguimiento del título de licenciado en medicina; asimismo, no ignoramos su matrimonio de interés y su relación extra-matrimonial con una moza hermosa y seductora. Estamos también al tanto de sus deseos de emigrar al Nuevo Mundo (durante largo tiempo frustrados por la cuestión de la limpieza de sangre), y de los acontecimientos relacionados con la publicación de las dos partes de su novela picaresca. Y muchas cosas más sabemos de su vida hasta el junio de 1608, cuando finalmente logró embarcarse para Méjico.

En resumidas cuentas, un perfil biográfico muy marcado y apto para ofrecer anzuelos tentadores a los lectores a cuyo cargo corre la interpretación del *Guzmán*. De entre ellos, me atrevo a citar al caso de Alberto del Monte (filólogo italiano de los años cincuenta y buen conocedor de la literatura picaresca), y lo cito justamente porque en esta circunstancia concreta, en lugar de diferenciarse —como normalmente lo hacía— de los planteamientos críticos tradicionales, se conforma perfectamente con cierto biografismo crítico de retaguardia. Leamos sus palabras:

..Aleján, judío converso y burgués malogrado, envuelve en su negro pesimismo toda la realidad que a él le queda totalmente vedada. Él no condena una realidad en nombre de otra, sino todas las realidades en el nombre de su propia desesperación de judío, desterrado en la sociedad: la realidad es totalmente falsa y engañadora para quien vive fuera de esta sociedad. Además, están presentes en él los dos grandes temas de la espiritualidad barroca: el sueño y el desengaño.. Tanto el personaje pícaro como el comentario moralizador son, en efecto, expresiones de una misma compleja humanidad, la del escritor, hombre barroco, que por un lado expresa su propia desesperación en el pícaro, y por otro lado disimula esta misma desesperación en sus interferencias... La misma conversión final de Guzmán puede calificarse como una superposición autobiográfica: en el sentido de que señala el sobreponerse del conformismo ortodoxo a la heterodoxa desesperación del escritor (Del Monte 1957, pp. 71-73)

Quizás no haga falta subrayar el carácter tautológico de estas consideraciones; sin embargo, me parece interesante comprobar (al menos por lo que se refiere al planteamiento de nuestro discurso crítico) cómo tales consideraciones nacen de una imprudente asimilación de la voz del narrador *Guzmán* a la del autor: «en el *Guzmán de Alfarache* —advierte Del Monte— el contenido moral (es decir, las digresiones que rebosan de la novela) y la armonía formal (es decir, la intriga) descubren un malestar perturbador debido a la constante confusión del escritor con su propia criatura» (Del Monte 1977, p. 66). Pero, la situación en la realidad textual es muy distinta. Basta ojear un pequeño muestrario de una posible investigación sobre esta novela, para ver cómo el ángulo dialógico del *Guzmán* abarca por lo menos tres voces divergentes: la palabra ajena (depositaria de los códigos vigentes en la época), la del personaje-narrador y la del escritor. Examinemos su actuación en el primer capítulo del segundo libro de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*.

En el comienzo del capítulo aparece una larga disertación sobre el significado y el valor de la amistad. Favorecen la configuración de este apartado: a) una anécdota (la del filósofo Foción que le imparte al tirano Dionisio una lección sobre el valor de la amistad y el valor del dinero enfrentados), a la que sigue un comentario didascálico; b) un elogio de la amistad llevado a cabo según los términos canónicos de la ética nicomaquea, de la filosofía ciceroniana, de los apotegmas de Erasmo, etc.; c) una extensión del concepto de amistad a los libros (“el buen libro es buen amigo”), y a la tierra, cuna, sustento y sepultura del hombre. Seguidamente aparece una consideración, totalmente tópica, sobre la decadencia de este valor en los tiempos modernos, que facilita el tránsito a la verdadera y propia narración de los hechos, en la que Guzmán describe el comportamiento hipócrita de su amigo senés Pompeo, huésped deseoso de desembarazarse del amigo hospedado.

En este fragmento de novela, así como en otros muchos de configuración análoga, sorprende el contraste entre la solemnidad de la exposición didáscalica (“consejo”) y la trivialidad de la “conseja” (los hechos narrados), un fenómeno bastante parecido al que puede comprobarse, si bien en términos mucho más sintéticos, en el *Lazarillo*. Efectivamente, en ambos textos el personaje-narrador inserta en la palabra ajena una intención distinta respecto a su intención habitual, obligándola a actuar en contextos no pertinentes; de todo ello se desprende un efecto grotesco y, en las circunstancias más marcadas, cabalmente cómico. Pero este contraste entre la palabra del narrador y la palabra ajena o, si se prefiere, este enfrentamiento de dos intenciones distintas descubre justamente la presencia de una tercera intención, contraria tanto a la palabra ajena como a la palabra del narrador. Se trata, en resumidas cuentas, de una voz que insinuando, o, por mejor decirlo, estableciendo el contraste grotesco entre un mundo (el del pícaro) y otro (el de la cultura oficial), logra poner en tela de juicio no simplemente el mundo habitado por la ficción sino también los códigos de una determinada institución cultural y social: a saber, la de España entre los siglos XVI y el XVII.

Naturalmente, si se rechazan las implicaciones debidas al contraste entre la palabra ajena y la del narrador, esta tercera voz pasa desapercibida y se puede incluso creer que en el personaje Guzmán se reflejan las experiencias existenciales del autor y que la historia de su supuesta conversión está perfectamente adscrita a la doctrina de la Gracia y del libre albedrío según directrices contrarreformistas. Pero, de este modo se despoja la obra de su característica principal (a saber, la de ser una novela picaresca a todos los efectos), para otorgarle un grado de ejemplaridad que no le pertenece y, además, valores religiosos y espirituales parecidos a los que se manifiestan en las obras ascéticas del mismo período.

Casi seguramente, si no nos hubieran llegado las noticias concernientes a los antepasados conversos de Mateo Alemán y a su aspiración de trasladarse al Nuevo Mundo para borrar las huellas de su “vergüenza” social, a nadie se le hubiera ocurrido leer el *Guzmán* como un anuncio de adhesión al “clima contrarreformista” (Del Monte), o bien como un certificado de buena conducta llevado a cabo para conseguir el condicionado pasaporte para las tierras de ultramar (Ruffinatto). Tanto más cuanto que el camino interior e intertextual de la obra nos lleva a otros horizontes autorizándonos a valorar la relación entre este texto y su contexto histórico-social en términos menos superficiales que los recién mencionados y más adherentes a la perspectiva del sujeto-emisor del mensaje.

Una perspectiva claramente no compartida por Quevedo quien, aún apoyándose en el Guzmán (y en el *Lazarillo*) para la elaboración de su *Buscón*, no descendió debajo de la superficie de sus modelos y se negó rotundamente a adoptar sus bases ideológicas. De hecho, si, por un lado, la galería de retratos sobremanera grotescos que propone el *Buscón* se muestra claramente relacionada con las situaciones más escabrosas del *Guzmán de Alfarache*, o, si se prefiere, con el vigor diegético que algunos desarrollos de su intigra logran expresar (lo cual, entre otras cosas, demuestra que las relaciones entre el contexto social y el texto narrativo estriban en estereotipos intertextuales), por otro lado, la intención o última instancia semántica del sujeto-emisor se sitúa en otro nivel respecto a lo que el *Lazarillo* y el *Buscón* dejan transparentar.

Paradójicamente y a diferencia de lo que hemos comprobado hasta ahora, justamente en el lugar donde a nadie se le ocurrió nunca acercarse a la experiencia existencial del protagonista a la de su artífice, antes bien, en el propio lugar donde todo el mundo registra una separación abismal entre el héroe y el sujeto productor del texto, la voz del personaje-narrador parece confundirse con la voz del autor. Mirándolo bien, la consabida sátira social, que constituye una de las características más evidentes y más visitadas por la crítica del *Buscón*, no transmite nada que sea realmente transgresivo. Los blancos de esta sátira, en efecto, son harto convencionales y casi del todo inofensivos de la misma manera que los lugares comunes. El clérigo tacaño, el mesonero, las amas, el verdugo profesional, el arbitrista, los poetastros, el hidalgo pobre, los mendigos, la justicia, los genoveses, los embusteros, los farsantes, los galanes de monjas, no son otra cosa que las consabidas figuras (en el sentido retórico de la palabra) de la exuberante literaria satírica del XVI y del XVII, una literatura bien tolerada y, en algunos casos, hasta apoyada por los administradores del poder.

Los así llamados valores, tanto ideológicos como sociales, que en las anteriores novelas picarescas quedaban sometidos por lo menos a un proceso de relativización, en el *Buscón* no sólo se aceptan sino que aparecen “autorizadamente” reafirmados. En el mundo posible de Pablos llamado el *Buscón* se manifiesta una separación de clases muy marcada: por un lado, el lado de Pablos, se encuentra el desorden, la pobreza, la mentira, la abyección y, finalmente, la muerte, por otro lado, el de su vecino y amo don Diego, se sitúan los valores opuestos y, en especial, el derecho a la vida. El tránsito de una clase a otra está prohibido y los intentos eventuales de ascenso social quedan destinados al inexorable fracaso.

No casualmente la búsqueda de Pablos (a quien le corresponde en todos los sentidos el título de *buscón*), llevada a cabo con suma diligencia y con admirable constancia, se echa siempre a perder. Lo sabe muy bien el propio Pablos, en tanto personaje-narrador, y lo sabe tan bien que en la conclusión de su historia, anunciando una posible continuación de sus aventuras en el Nuevo Mundo, afirma: «Y fueme peor, como V. M. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres».

Lazarillo, al hacer referencia a su estado de pregonero y marido cornudo, decía: «Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna». Ahora bien, justamente en el contraste entre el optimismo hipócrita de Lázaro y el pesimismo drástico de Pablos no reside simplemente la diferencia entre un mundo (el picaresco auténtico) y otro (un mundo que sale de la picaresca para abarcar nuevos horizontes), sino también la pelea entre dos instancias semánticas opuestas. Bien es verdad que en la palabra del personaje-narrador del *Buscón* se aloja también otra palabra (la del autor) como, por lo demás, en el *Lazarillo* y en el *Guzmán*, pero, diferenciándose de sus dos antepasados ilustres, no hay contraste o contraposición en el diálogo entre dichas palabras. Tanto el personaje narrador, en su papel –simbólico y posible– de representante de un estamento subalterno comprometido en una ridícula y grotesca escalada social, como el sujeto destinador del mensaje en su función –real e histórica– de aristócrata encargado de defender los privilegios de clase, afirman y propugnan la misma tesis: todo intento de quebrar las barreras entre la clase de los humildes y la de los poderosos está destinado inexorablemente al fracaso.

La misma dimensión carnavalesca, tan claramente perceptible en muchas partes del *Buscón*, en vez de oponerse con su carga de eversión al desarrollo de esta posición o tesis, favorece su afianzamiento por medio de un fuerte realce enfático del aspecto grotesco, provisional e innecesario de la máscara. Efectivamente, con el pequeño Pablos que en el segundo capítulo del primer libro, tras haber recorrido las calles de Segovia montado en un mísero caballo y disfrazado de rey de gallos, cae en una letrina (cuyo material escatológico alude simbólicamente a la vergüenza y no admite ningún valor positivo o regenerador como en el universo del carnaval), con esta imagen, pues, establece un perfecto paralelo la imagen de Pablos adulto que, en el séptimo capítulo del tercer libro, montado en un caballo ajeno y una vez más enmascarado (con disfraz de gentilhomme), se deja derribar de la silla y cae en un charco ante los ojos de su dama. Se trata, pues de la introducción en el Carnaval de un anti-Carnaval “por el que el universo social y moral momentáneamente destrutturado recobra su legítima estructuración” (Mauricio Molho).

También el *Buscón*, pues, como la mayoría de las obras de Quevedo llamadas impropriamente “festivas”, plantea un nivel de transgresión (respecto a los códigos culturales vigentes en su época) más bien aparente y, de cualquier modo, limitado a la superficie del texto. Según la terminología bajtiniana, podemos decir que la predominante dimensión satírica de las obras festivas se ejerce constantemente en el ámbito de la estilización sin llegar nunca al dominio de la parodia.

Y aquí me detengo, aunque sé por cierto que no he ofrecido nada más que pequeños arranques hermenéuticos, lejanos de una demostración verdadera procedente de un análisis profundo y detallado de los textos. Pero, posiblemente es lo que basta para sacar algunas conclusiones respecto a nuestro problema.

He hablado antes de esquemas “semioliterarios” que constituyen la textura referencial del mensaje literario precisando que la misma historia o, si se prefiere, el contexto histórico-social se injerta de manera pertinente en el ámbito de estos esquemas. Historia y sociedad, pues, penetran en el discurso ficcional en forma de elementos codificados y en muchos casos ya experimentados en otra parte; cuando, por ejemplo, en el *Lazarillo* la madre del protagonista para defender de algún modo la imagen no exactamente limpia de su llorado marido, dice que el pobrecito había muerto “en la de los Gelves”, no alude directamente al acontecimiento histórico en sí (es decir, a la desdichada expedición de García de Toledo que se concluyó trágicamente en 1510), sino más bien al valor simbólico que este hecho había asumido en un determinado ambiente, es decir, a su codificación en un específico ámbito comunicativo. Tanto es así que basta una simple alusión a “la de los Gelves” para abrir el canal de transmisión y establecer la comunicación consiguiente entre destinador y destinatario. Y eso prescindiendo del hecho de que la madre de Lázaro cuente o no cuente la verdad sobre la muerte de su legítimo esposo.

De la misma manera, cuando en la parte final de la obra el narrador Lázaro para fijar la cronología de su historia hace referencia a las Cortes de Toledo convocadas por el “victorioso emperador”, no pretende ofrecer un dato cronológico firme, sino que utiliza un estereotipo para contrastar grotescamente con la cumbre de su fortuna.

Y más codificadas todavía, además de fuertemente comprometidas en una trama intertextual, aparecen las referencias asiduas de la novela picaresca al contexto social. El anti-judaísmo, por ejemplo, que en el *Buscón* y en el *Guzmán* (y también en el *Lazarillo*) se manifiesta en los términos de una sátira feroz contra los conversos y sus descendientes, no se califica exactamente como el reflejo de la “conciencia colectiva” de los españoles de los siglos XVI y XVII (Carrillo), sino más bien como la reactivación en clave narrativa de un topos literario que ahonda sus raíces cuando menos en la lírica del siglo XV. En cuanto a los hidalgos pobres, cuya máxima enfatización la ofrece Quevedo en la figura de don Toribio y su corte de los milagros, aparecen también ellos implicados en una densa trama intertextual, ya vigente en la primera mitad del XVI. Suponer que los hidalgos pobres del *Buscón* tuvieran alguna correspondencia concreta en la realidad social de la época, equivale a creer en la existencia real y no ficticia de otro hidalgo pobre, mucho más ilustre y conocido, que respondía al nombre de don Quijote de la Mancha.

Lo mismo puede decirse por lo que atañe a Sevilla, ciudad a la que Cervantes confiere el título de “cátedra de la picaresca”, pero no porque en Sevilla se hospedaran más delincuentes que en otras ciudades de España (piénsese simplemente en el bandolerismo barcelonés, un fenómeno social en aquel entonces mucho más inquietante que el picaresmo sevillano), sino más bien por una serie de elementos tópicos que el camino discursivo le había asignado a la capital andaluza.

Además, el caso, al parecer históricamente documentado, de algunos jóvenes descendientes de ilustres familias españolas que se habían alejado de sus palacios para abrazar la vida picaresca y perseguir un sueño de libertad, descubre justamente la marcada impronta ficcional y literaria del fenómeno y, al mismo tiempo, su enorme distancia de la realidad.

Éstos y otros muchos ejemplos que no tomamos aquí en consideración por razones de tiempo, pero que pueden fácilmente reconocerse y añadirse a la lista anterior, convergen hacia un único punto firme: el contexto histórico-social de la novela picaresca no se adhiere a la realidad sino más bien a la ficción, hasta tal punto que, paradójicamente, bajo su supuesto realismo se oculta un mundo más irreal que el propuesto por otros géneros narrativos que se consideran fantásticos por antonomasia, es decir, la novela pastoril, la sentimental, la bizantina y, como decíamos antes, los mismos libros de caballerías. Y cuán lejos estuviera la picaresca de la realidad histórico-social, por lo menos a ojos de los lectores más entendidos de entonces, lo demuestra el propio Miguel de Cervantes que no duda en someter a parodia esta manifestación narrativa insertando en el *Quijote* un personaje como Ginés de Pasamonte, y otorgándole al pícaro una imagen zoomorfa en las *Novelas ejemplares* (la de un perro en el homónimo *Coloquio de los perros*); todo esto, lógicamente, con la intención manifiesta de subrayar la escasa credibilidad del producto.

En verdad, la interpretación realista del *Lazarillo*, del *Guzmán* y, si bien más matizada, del *Buscón*, se remonta a la segunda mitad del siglo XIX (bajo el influjo del tradicionalismo romántico), para cundir como mancha de aceite por todo el territorio de la crítica específica en el siglo XX. Quedaron implicados en ella no simplemente los neotradicionalistas (Menéndez Pidal y, tras sus huellas, otros muchos), sino también los

que, en nombre de un nacionalismo exarcebado, plantearon la tesis opuesta, es decir, la irrealidad de la picaresca procedente de algunas incongruencias perceptibles en las acciones de sus personajes (Marañón 1940, González Palencia 1946), e incluso los que, como Dámaso Alonso hablaron de “reañismo mágico” con referencia a la supuesta capacidad del texto artístico para acoger dimensiones desconocidas a ojos terrenos (Dámaso Alonso, 1958). Todo esto como consecuencia de una impropia y anti-histórica proyección en los textos de algunos parámetros extra-textuales pertenecientes a otras culturas o bien a otras ideologías.

A mi modo de vez, este error de perspectiva no desaparece ni siquiera cuando algunos planteamientos críticos, con distintas connotaciones, se inclinan a reconocer en la síntesis llevada a cabo por los textos artísticos lo esencial y lo típico, el carácter o los caracteres básicos de la realidad histórico-humana de una época determinada (Del Monte 1957, Mauricio Molho 1968, Tierno Galván 1974, Jenaro Taléns 1975, José Antonio Maravall 1986). Es más: la perspectiva se hace aún más borrosa justamente cuando la crítica pretende descubrir en la novela picaresca las huellas de una lucha de clases, más o menos latente, el insinuarse de una lógica mercantilista como síntoma de incipiente burguesía, la certificación de una toma de conciencia, si bien embrionaria, de parte de un proletariado deseoso de emerger, y así siguiendo.

En mi opinión, y concluyo, la propuesta de trasladar los referentes extra-textuales en el ámbito de los esquemas semio-literarios y la lectura consiguiente en clave intertextual de la relación entre novela picaresca y contexto histórico-social, en unión con el examen de la instancia dialógica que sugiere la plurivocidad, nos lleva a resultados muy diferentes: los mismo resultados que el mencionado Ginés de Pasamonte, contestando a una pregunta de don Quijote sobre el libro que Ginés está escribiendo según los moldes picarescos, logra condensar estupendamente en éstos términos: «Es tan bueno [el libro] que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen».

Es como si dijéramos, pues, que la realidad ficcional constituye el dominio de la verdad, mientras que, en paralelo, la mentira se sitúa al lado de la realidad histórica.